

Heidrun Adler

THEATER IN MEXIKO

Das Theater ist kein Spiegel der Gesellschaft, es soll mehr sein als eine Darstellung des Leidens, der Schwäche, der Beschränktheit des Menschen. Es soll die Tragödie des Lebens zeigen [...] das wahre Ziel des Dramas ist nicht die uneingeschränkte Darstellung der Realität, sondern des Geistes, der sie beseelt.¹

Mexikos Theaterangebot kann sich heute mit dem der großen Theaterzentren der Welt messen. Was das nationale Theater angeht, scheint es sich jedoch auf zwei Schwerpunkte zu beschränken: auf das Volkstheater und das Vaudeville-Theater (*Teatro frívolo*). Beide haben eine gemeinsame Wurzel im *Teatro de las carpas*, dem spanischen *Género chico* der Kolonialzeit, das sich schon im 16. Jahrhundert zum Theater der mestizischen *Clases populares* entwickelt hat. Seine Formen sind die des spanischen *Sainete* mit musikalischen Einlagen, Stegreifsatiren und Tänzen. Im Verlauf der mexikanischen Geschichte hat dieses Theater die Konflikte des Landes aus der Perspektive der Arbeiter, Bauern, Indianer und Bereichen des Kleinbürgertums dargestellt und vermittelt sowohl ein treffendes Bild der mexikanischen Realität als auch "des Geistes, der sie beseelt", wie Usigli fordert. Während der Mexikanischen Revolution wurden *corridos* in das Programm aufgenommen und Typen geprägt, die weit über die Grenzen Mexikos bekannt wurden, wie Tin Tan und Cantíflas. Die typischen Elemente der *carpas* sind beißender Spott, freche Satiren auf aktuelle Mißstände und die sentimentale Verherrlichung der Helden aus dem Volk. Nahezu unverändert leben sie im Vaudeville-Theater, den modernen *carpas*, mit einem Revue-Programm aus *Charro*-Romantik und politischer Stegreifsatire weiter; unter lebhafter Beteiligung des Publikums, in sehr großen Schauspielhäusern, oft mit mehreren Vorstellungen pro Tag.

Elemente des traditionellen *Teatro de las carpas* sind auch in das moderne Volkstheater Mexikos eingegangen, das sich in den 60er Jahren im Zuge der politischen Bewegung der *Concientización* aus einer Art folkloristi-

1 Rodolfo Usigli, in: *Teatro en México*.

schem Volkskunst-Theater mit Elementen des Theaters der Azteken und der Maya entwickelt hat. Es ist kein Theater vom Volk fürs Volk wie die *carpas*, sondern ein für das Volk gemachtes, didaktisches Theater. Ein besonders gelungenes Beispiel dafür ist *Las tandas de tlancualejo* (1975), die Kollektivarbeit einer Theatergruppe der Universität von Mexiko-City (UNAM) unter der Leitung von Merino Lanzilotti. Es handelt sich um eine politische Revue im Stil der *carpas*, in die altindianische Denk- und Ausdrucksformen einbezogen wurden. Die verschiedenen stilistischen Elemente mischen sich hier in ebenso kurioser Weise wie im spanisch-amerikanischen Missionstheater des 16. und 17. Jahrhunderts. Es gibt keine durchlaufende Handlung, vielmehr verweben sich symbolische und allegorische Bilder und Szenen der mythischen indianischen und der naturalistischen europäischen Weltsicht. Das Stück zeigt vier *Tandas*, Sonnenzeiten der Nahuatl-Kosmogonie: Wind, Wasser, Erde und Feuer, die darstellen, wie die Europäer den amerikanischen Völkern durch Zwangsarbeit und Abhängigkeit das Joch der kolonialen Unterdrückung auferlegt haben: *Tlancualejo* ist ein sehr kurzer Zügel, der dem Reittier kaum Bewegungsfreiheit läßt. *Tanda de viento* und *Tanda de agua* zeigen, daß der Lebensraum der Amerikaner durch die Europäer vergiftet wurde; *Tanda de tierra* stellt dar, daß der Mexikaner seit der Eroberung Mexikos durch die Spanier ein Mestize ist, *el hijo de la chingada*, ein rechtloser Hund, und *Tanda de fuego*, daß die Mexikanische Revolution daran nichts geändert hat. Das Stück appelliert an den Mexikaner, sich zu seiner mestizischen Identität zu bekennen.

Seine starke Präsenz in der mexikanischen Öffentlichkeit verdankt dieses Volkstheater der politisch didaktischen Ausrichtung, jener breiten Strömung des Kollektivtheaters in aller Welt und vor allem einer unabhängigen, überregionalen Organisation, dem *Centro libre de experimentación teatral y artística*, CLETA. In CLETA arbeiten Studenten, Arbeiter und Kulturschaffende zusammen, um Initiativen lokaler Theatergruppen professionell und auch finanziell zu unterstützen. Allein in Mexiko-City unterhält CLETA fünf Büros, die Theatergruppen aus fünfzehn Provinzstädten betreuen. CLETA fördert auch Aktivitäten im Bereich von Musik, Gesang, Tanz und Film².

Das literarische Theater Mexikos steht in der Öffentlichkeit hinter dem Volkstheater, dem Vaudeville-Theater und dem internationalen Theater zurück. Mexiko sei ein Land der Poeten und Romanciers, heißt es, und die Tatsache, daß heute gerade junge Autoren für das Theater schreiben, wird mit dem Niedergang des mexikanischen Films erklärt. Diese pessimistische Diskussion darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß es ein literarisch interessantes mexikanisches Theater gibt. Ende der 20er Jahre befreit es sich

2 Frischmann 1985: 29 - 37.

von der spanischen Vormundschaft. Die "Gruppe der sieben Autoren" konstituiert sich.³ Man modernisiert die Theatertechniken und bemüht sich, die spanische Bühnensprache durch eine mexikanische Ausdrucksweise zu ersetzen. *Oro negro* (1926) von Francisco Monterde, *La silueta de humo* (1927) von Julio Jiménez Rueda und *Padre mercader* (1929) von Carlos Díaz Dufoo sen. analysieren die nachrevolutionäre mexikanische Gesellschaft.

1928 wird das *Teatro Ulises*, gegründet, ein subventioniertes Theater, das die Öffnung zum Theater der Welt bringen soll. Man spielt dort O'Neill, Ibsen, Cocteau, Lenormand und vor allem Pirandello. Fast gleichzeitig wird das *Teatro de Ahora* eröffnet. Hier entsteht ein von Piscator beeinflusstes politisches Gegenwartstheater, das brisante, aktuelle Themen behandelt.

Der bekannteste Autor des *Teatro Ulises*⁴ ist Xavier Villaurrutia (1903 - 1954), ein Bewunderer G. B. Shaws und Oscar Wildes. Seine ersten Stücke sind Einakter, die er *Autos profanos* nennt, sehr ironische, aus geistreichen Wortspielen lebende Stücke über die Liebe. Zwischen 1940 und 1944 schreibt er Stücke in drei Akten, die die stilistischen Neuerungen seiner frühen Arbeiten aufnehmen: Lichteffekte, das Aus-der-Rolle-Treten im Stil Pirandellos, Wortspiele und die Konstruktion der Handlung nach einem literarischen Mythos, wie zum Beispiel in *Invitación a la muerte* (1940) das Hamlet-Thema. Später beschäftigen sich seine Stücke mit dem Konflikt zwischen den Generationen: die Eltern stammen aus der Zeit unter Porfirio Díaz, die Jungen aus der Revolution, die zwar die Massen in Bewegung gebracht und die überkommene Ordnung von Gesellschaft und Familie erschüttert hat, aber kaum etwas veränderte. Sie institutionalisierte sich mit unvollendeten Projekten, so daß die Vergangenheit ihren negativen Einfluß bis in die Gegenwart ausübt.

Im *Teatro de Ahora* werden Stücke von Mauricio Magdaleno (1906 - 1986) und José Bustillo Oro (1905), den Gründern dieses Theaters, gezeigt. Es sind erste Beispiele eines Dokumentartheaters in Mexiko.⁵ *Los que vuelven* von Bustillo Oro bringt bereits 1932 zum ersten Mal das *Chicano*-Thema auf die Bühne; *Masas S. A.* (1933) ist das erste lateinamerikanische Theaterstück, in dem der Diktator thematisiert wird.

Charakteristisch für alle Strömungen jener Zeit ist ihr Eklektizismus. Man greift alle Anregungen von außen auf. Stanislavsky, Craig, Piscator, Brecht werden Propheten der Experimentierbühnen und der Theaterschulen. Der Ja-

3 Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Camboa, die Brüder Lázaro und Carlos Lozano, Francisco Monterde, Carlos Noriega Hopa, Ricardo Parada León.

4 Dauster 1985: 13 - 22.

5 Cucuel 1987: 7 - 48; Mendoza López 1985.

paner Seki Sano, im Rückblick der für das lateinamerikanische Theater bedeutendste Regisseur, beginnt diese Karriere in Mexiko. Aber schon bei den Autoren dieser ersten Generation läßt sich ein spezifisch mexikanischer Umgang mit den Materialien des Theaters der Welt erkennen. Villaurrutia benutzt Techniken des realistischen Familiendramas, als wären sie für das surrealistische Theater entwickelt worden; umgekehrt verwendet er surrealistische Stilmittel im realistischen Kontext. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind stets fließend. Im Gewand einer heiteren Satire zeigt sich die Welt als Chaos aus Symbolen und unentschlüsselten Zeichen. Salvador Novo (1904) arbeitet mit komplizierten Spiegelarrangements, um nach Art der Psychoanalyse das Bewußtsein seiner Protagonisten aufzufächern, Celestino Gorostiza (1904 - 1967) spielt mit in die Realität verwobenen Traumelementen. Formal zeigt sich bis heute deutlich eine Vorliebe für die tradierten spanischen Genres des *Auto* und *Sainete*.

Vom mexikanischen Theater spricht man freilich erst bei Rodolfo Usigli (1905 - 1970). Seine Stücke entstehen in der Zeit des heftigen Widerstreits zwischen den kosmopolitischen Bemühungen von *Teatro Ulises* und *Teatro Orientación* auf der einen Seite und den revolutionären Tendenzen von *Teatro de Ahora* auf der anderen. Usiglis sogenannte 'unpolitische Komödien' erscheinen zwischen 1933 und 1935. Es sind sozialkritische Satiren, deren Wurzeln im europäischen Expressionismus zu suchen sind. Er arbeitet mit Vereinfachungen, namenlosen Figuren, Verzerrungstechnik etc. Aber erst in *El gesticulador* (1937 entstanden, 1947 uraufgeführt) gelingt ihm die ironische und tragische Bloßstellung des großen Mythos' der Mexikanität, die er in den Komödien ankündigt. *El gesticulador* ist das Drama eines Demagogen wider Willen, ein Stück über Politik und Korruption, über den Konflikt zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Sein und Schein, über das Rollenspiel in seinen verschiedensten Variationen: Ein unbedeutender Lehrer in der Provinz läßt zu, daß man ihn mit einem gefeierten General der Revolution verwechselt, und er wird von demselben Attentäter erschossen, der vor Jahren den echten General umbrachte. Usigli legt in diesem Stück die Grundhaltung des Mexikaners bloß, der sich in Scheingefechten, Vorspiegelungen, im Rollenspiel erschöpft. *El gesticulador* wird als die erste mexikanische Tragödie gefeiert und hat Usigli international bekannt gemacht.⁶ Seine Trilogie *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) und *Corona de luz* (1963)⁷ stellt drei entscheidende Episoden der mexikanischen Geschichte dar: Kaiser Maximilian, die militärische und die geistige Eroberung Mexikos. Usigli nennt die drei Dramen 'antihistorisch' und erklärt diese Bezeichnung zum Versuch

6 Kronik 1977: 5 - 16; Shaw 1978.

7 Layera 1985: 49 - 55; Rodríguez 1977: 37 - 44.

einer Interpretation der Mexikanität aus den politischen, sozialen und religiösen Traditionen. Seinem Denken liegt dabei die Hegelsche Vorstellung vom historischen Prozeß als einer Folge von Synthesen zugrunde und zugleich die prähispanische, zyklische Weltsicht. Vergangenheit und Gegenwart sind unmittelbar ineinander verwoben - ein Phänomen, das sich auch in seinen letzten Stücken, *Los viejos* (1970) und *Buenos días, señor presidente* (1970) findet, in denen es vordergründig um den Generationskonflikt geht.⁸

Wegen der sorgfältigen Darstellung aller Einzelheiten der äußeren Welt, die sich in den detaillierten Bühnenanweisungen der meisten seiner Stücke findet, wird Usigli oft dem realistischen Theater zugeordnet. Dagegen spricht, daß seine Gestalten, ähnlich denen seines Vorbildes G. B. Shaw, eher schematisierte Konflikte durchleben.

Xavier Villaurrutia schrieb europäisches Theater mit mexikanischen Themen. Rodolfo Usigli zeigte die mexikanische Realität im historischen Zusammenhang, aus der Fusion von Vergangenheit und Gegenwart. Das Panorama des mexikanischen Gegenwartstheaters bestimmt als Dritter Carlos Solórzano (1922).⁹ Er ist Guatemalteke und gehört zur Generation der Schüler von Villaurrutia und Usigli. Sowohl als Lehrer, als Leiter des Theaters der UNAM (*Universidad Autónoma de México*) wie als Autor hat er einen außerordentlichen Einfluß auf die jüngeren Theaterautoren ausgeübt. Sein Werk ist vom Theater der europäischen Avantgarde geprägt. Es verbinden sich darin Formen und Techniken des klassischen und modernen Theaters. In *Las manos de Dios* (1957) tritt ein stummer, tanzender Chor in ein völlig abstraktes Bühnenbild. Musik, Leitmotiv, besondere Instrumentierung typisieren die einzelnen Charaktere. Die Form des *Auto sacramental* kondensiert den Inhalt auf absolute Termini: auf den Kampf zwischen Gut und Böse. Die meisten seiner Stücke behandeln den Konflikt zwischen Freiheit und Unterdrückung; mal realistisch in *El crucificado* (1958), mal im symbolistischen Stil der Avantgarde in *Cruce de vías* (1966) oder *Los fantoches* (1958). Eine beinahe halluzinatorische Weltsicht, kombiniert mit folkloristischen, volkstümlichen Elementen, läßt den Einfluß von Michel de Ghelderode erkennen. Allen Stücken gemeinsam ist die Auflehnung gegen die Ungerechtigkeit Gottes oder der Gesellschaft, gegen Armut und Unterdrückung und die bittere Anklage gegen die Kirche, der hier die Rolle des Bösen zugeteilt wird. Solórzano ist, wie viele lateinamerikanische Intellektuelle, ein radikal antiklerikaler Christ.

Elena Garro (1923), Sergio Magaña (1924), Emilio Carballido (1924) und Luisa Josefina Hernández (1925) sind die wichtigsten Autoren der zweiten

8 Labinger 1981: 41 - 47.

9 Radcliff-Umstead 1971: 5 - 11; Dauster 1975 a: 127 - 142.

Theatergeneration.¹⁰ Sie sind Schüler von Usigli, Gorostiza und von Villaurrutia. Magaña schreibt mit großem Erfolg über das Leben in den Slums von Mexiko-City, *Los signos del zodiaco* (1951), *El pequeño caso de Jorge Livio* (1958) und *Los motivos del lobo* (1963). Später hat er sich weitgehend aus dem Theater zurückgezogen.

Elena Garro¹¹ zählt zu den interessantesten Autoren des zeitgenössischen Theaters in Mexiko. Die Gestalten ihrer poetischen Stücke - vorwiegend Einakter -, bewegen sich zwischen einer prosaischen und vergänglichen Welt und einer anderen, lebenswerteren, illusorischen Existenz, wie in *Un hogar sólido* (1958). Dieses 'solide Heim' ist ein Familienmausoleum, in dem sich die Verstorbenen mehrerer Generationen zusammenfinden und über ihr Leben plaudern. Von folkloristischen Elementen ausgehend, konstruiert sie mit Hilfe von Legenden, Sprichwörtern oder Kinderreimen eine Zwischenwelt, in die sich Menschen flüchten, um am Ende doch unterzugehen. Die kleinen, mit den Mitteln des realistischen und des absurden Theaters gebauten, sehr bühnenwirksamen Stücke von Elena Garro geben Raum für vielfältige Interpretationen des mexikanischen Lebens.

Luisa Josefina Hernández¹² erzielte ihren ersten Bühnenerfolg mit *Los frutos caídos* (1955), einem solide gebauten Familiendrama im Stil des russischen Realismus. Die Schule Rodolfo Usiglis ist deutlich zu erkennen. In den folgenden Jahren wendet sich die Autorin gesellschaftlichen Konflikten zu, greift die politischen Mythen an, die sich aus der Mexikanischen Revolution entwickelten (siehe *El gesticulador* von Usigli). *La paz ficticia* (1960), *La historia de un anillo* (1961) und *La fiesta del mulato* (1966) sind Auftragsarbeiten für das didaktische Theater. Raum, Licht, Musik machen hier schon die Bühne zur Botschaft. Die Handlung, in allen drei Stücken der mexikanischen Geschichte entnommen, 'anti-historische Dramen' im Sinne Usiglis, gibt Einblick in typisch mexikanische Verhaltensweisen. Das Grundelement für die Fabel ist immer die Geschichte eines Menschen, der durch die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen zugrunde gerichtet wird, sei es, weil er ein *underdog* ist, ein Indio oder Mulatte, sei es, weil er, von veralteten Erziehungsnormen verformt, lebensuntüchtig geworden ist.

Luisa Josefina Hernández gilt als eine der bedeutendsten Theaterautorinnen Lateinamerikas. Ihr Ansehen gewann sie durch handwerkliches Können, mit dem sie komplizierte psychologische Konstellationen sicher strukturiert auf die Bühne bringt.

10 Woodyard 1984; Argudín 1986.

11 Mora 1975: 5 - 14; Ostergaard 1982: 53 - 65; Dauster 1975 b: 66 - 77.

12 Nigro 1980: 77 - 86; Brann 1973: 25 - 31.

Der erfolgreichste Autor dieser Generation ist Emilio Carballido mit fast hundert aufgeführten Stücken.¹³ Sein vielseitiges und abwechslungsreiches Werk ist weder nach formalen noch nach thematischen Kriterien zu ordnen. Carballido experimentiert mit klassischen Mythen und existenzialistischen Problemen, mit 'antihistorischen Dramen' und satirischen Einaktern, mit Stilmitteln der Avantgarde, des Films, des kostumbristischen *Sainete*. Die meisten seiner Stücke spielen in der von Usigli für das Theater entdeckten Provinz. Sie erinnern an Tschechow und an Thornton Wilder, an Villaurrutia und an Jean Anouilh, an Strindberg und vor allem an O'Neill. Sein erstaunlicher Erfolg liegt vielleicht in seiner Fähigkeit, eine einfache Geschichte mit Elementen des trivialen Theaters auf ganz ungewöhnliche Weise zu entwickeln.

Die dritte Generation mexikanischer Theaterautoren wird in Werkstätten und Schulen ausgebildet, die von Autoren und Dramaturgen der zweiten Generation geleitet werden. Ihre Arbeiten setzen sich ab von der Generation ihrer Väter. Jesús González Dávila (1943) sieht die mexikanische Gegenwart mit den Augen derer, die das Blutbad von Tlatelolco (1968) überlebt haben. Charakteristisch für seine Stücke sind pathologischer Psychologismus und offene Gewalttätigkeit. Guillermo Schmidhuber de Mora (1943) beschäftigt sich thematisch wie formal mit der klassischen Theaterliteratur. Aus der Distanz der nach Mexiko versetzten Fabel von King Lear oder Sigismund zum Beispiel, die durch die klare Form noch unterstrichen wird, interpretiert er leidenschaftslos die skeptische Haltung seiner Generation. Willebaldo López Guzmán (1944) schreibt sozialkritische Stücke mit schwarzem Humor und mit metatheatralischen Elementen. Seine Themen nimmt er aus der Geschichte und alten Kultur Mexikos und setzt sie rigoros in die Gegenwart um. Oscar Villegas (1943) zeigt eine Vorliebe für sehr kurze Stücke, die er in viele kleine Szenen aufsplittert. Seine Personen sind schematisiert, oft tragen sie nur Nummern statt Namen und bewegen sich in einer oberflächlichen, bössartigen Welt ohne gültige Normen, ohne Werte, in der alles nur Schein ist. José Agustín (1944) arbeitet mit Spiegeln, Film, Slides, Monitoren, Musik und Dialog vom Band und Rock-Musik live und einem riesigen Metronom, die in *Abolición de la propiedad* (1968)¹⁴ nahezu eigenständige Rollen spielen. Der hohe technische Aufwand für dieses Stück verbannt es auf Universitätstheater und Werkstätten, sein Einfluß auf die nachfolgende Generation von Theaterautoren ist jedoch nicht zu übersehen. Gerardo Velázquez

13 Sayer-Peden 1967: 38 - 49; Dauster 1975 c: 143 - 188; Taylor 1987: 67 - 74; Ravera 1987: 107 - 126; Eyring Bixler 1985: 57 - 65; Montes Huidobro 1982: 13 - 25.

14 Bruce-Novoa 1974: 5 - 9.

und Carlos Olmos (1947) gehen auf den Wegen weiter, die Villegas und López beschreiten. Velázquez beginnt 1979, seine Themen in der Geschichte zu suchen, Olmos in der unmittelbaren Umgebung, der er eine fiktive Welt entgegensetzt. Mit wenigen Ausnahmen ist immer noch der Mittelstand Protagonist des mexikanischen Theaters, und ein beherrschendes Thema ist das Phänomen Macht. Velázquez zeigt in *Vía libre* (1979), wie man mit Streiks, Demonstrationen oder bewaffneter Rebellion Macht ausüben kann. Das Fazit des Stückes ist jedoch: die dargestellten Streiks von 1958 und 1959 haben überhaupt nichts bewirkt, die Arbeiter leben heute so schlecht wie damals. *El extensionista* (1978) von Felipe Santander deutet die Möglichkeit eines Sieges der armen Bevölkerung an; wahrscheinlicher aber ist ein Massaker. Víctor Rascón Banda (1948) zeigt in seinen Stücken *Voces en el umbral* (1978) und *El baile de los montañeses* (1982), daß das Volk zwar durchaus Macht besitzt, sie aber falsch einsetzt. Politiker dagegen nutzen ihre Macht, um das Volk zu kontrollieren. Sein jüngstes Stück *Contrabando* (1990) behandelt wie *El viaje de los cantores* (1989) von Hugo Salcedo (1964) das Thema der illegalen Einwanderung mexikanischer Arbeitskräfte in die USA. Sabina Berman (1953) stellt in *Rompecabezas* (1982) die Untersuchung des Mordes an Trotzky dar und zeigt, daß die Polizei zwar den Täter ausmachen, nicht aber die Wahrheit aus ihm herausbringen kann. *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta (1981) von Gerardo Velázquez beschäftigt sich mit General Huerta, der die Macht erlangt, sie aber nicht halten kann. Grundtenor dieser Stücke ist der Verdacht, daß die Mächtigen lediglich eine Fassade von Autorität errichten, über die sie in Wirklichkeit gar nicht verfügen. In *Cúcara y Máscara* (1980) klagt Oscar Liera (1946) die Priester an, ihre Macht über die Gläubigen zu benutzen, um die Menschen zu manipulieren. In *Santísima la nauyaca* (1989) beschäftigt sich Tomás Espinoza (1947) mit dem Star-Mythos des Kinos; hier hat das Publikum die Macht, Realität zu verfälschen. Wirklichkeitsverlust, der auch als Identitätsproblem interpretiert werden kann, ist ein anderes großes Thema dieser Generation. In *Bill* (1980)¹⁵ von Sabina Berman verliert der Protagonist seine Seele mit der Identität, die er sich selbst zu schaffen versucht. In *Superocho* (1979) von Pilar Campesino (1945) zerfließt bei Aufnahmen zu einem Film für die Akteure die Grenze zwischen Realität und Fiktion. In *La piña y la manzana* (1982) erfinden die Personen ihre eigene Realität; sie inszenieren das Drama ihres Lebens. Auch bei Tomás Espinoza und Carlos Olmos wird die inszenierte Wirklichkeit wichtiger als die 'reale'.

15 Burgess 1987: 103 - 113.

Der Romancier Carlos Fuentes (1927) greift in seinen Theaterstücken die gleiche Thematik auf. In *Orquídeas a la luz de la luna* (1982)¹⁶ läßt er offen, ob die beiden Protagonistinnen alternde mexikanische Filmdiven sind, die von ihrem vergangenen Ruhm träumen, oder nur zwei *Chicanas*, die sich in die Rollen ihrer Stars so sehr hineingeträumt haben, daß sie selbst nicht mehr wissen, wer sie eigentlich sind. In *Todos los gatos son pardos* (1970),¹⁷ einem Stück über die Eroberung Mexikos durch die Spanier, spricht er das Identitätsproblem der Mexikaner so explizit aus, wie wir es nur im Volkstheater finden, in *Las tandas de tlancualejo*.

Eine besondere Rolle im mexikanischen Theater spielt Vicente Leñero (1933).¹⁸ Er ist der erfolgreichste Autor des dokumentarischen Theaters in Lateinamerika. *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El juicio* (1972), sind ausgezeichnete Beispiele für die Darstellung aktueller Ereignisse, die Mexiko und Lateinamerika bewegt haben. Formal erinnern die Stücke an Peter Weiss. Leñeros Theater ist didaktisches Theater. Es geht stets um die moralische Verantwortlichkeit jedes einzelnen. Brechtsche Strukturen werden angewandt, um das Publikum auf dramatische Alternativen zu einem realen Ereignis hinzuweisen. Die Szenenfolgen werden mehrfach von einem Erzähler unterbrochen, der Hintergrundinformationen liefert oder die subjektive Meinung des Autors zu der gezeigten Szene, seine Interpretation der Geschichte und ihrer Figuren ausspricht. Ein Chor stellt verschiedene Parteien dar; die Charaktere bleiben namenlos, sie vertreten Interessengruppen. Eine Ausnahme macht Che Guevara in *Compañero*. Aber auch ihn 'objektiviert' Leñero, indem er ihn in zwei kontroverse Personen aufspaltet. In *Martirio de Morelos*¹⁹ (1981) greift Leñero das in Mexiko allgegenwärtige Problem der historischen Mythen auf. Schärfer als andere vor ihm stellte er die offizielle Geschichtsschreibung in Frage: Der als Märtyrer verehrte und in den mexikanischen Geschichtsbüchern als Vorbild an Standhaftigkeit im Glauben und im Patriotismus verherrlichte Priester Morelos war 1815 wegen seiner führenden Rolle in der Unabhängigkeitsbewegung hingerichtet worden. Leñero zeigt in seinem Stück den Nationalhelden als schwachen Mann, der seine Gefährten an die Spanier verriet. Dabei geht es ihm nicht um die Bloßstellung des Priesters, vielmehr um die Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung, die um des Mythos willen die Geschichte entstellt. Mit Usigli's *El gesticulador* war zum ersten Mal der Mythos um die Helden der Nation auf der Bühne in Frage gestellt worden. Wie ein roter Fa-

16 Elías 1986: 67 - 77.

17 Brower 1971: 59 - 68; Peñuela Cañizal 1979: 15 - 27; Adler 1992.

18 Holzapfel 1978: 23 - 31; Bissett 1986: 87 - 96.

19 Eyring Bixler 1986: 87 - 96.

den zieht sich dieses Problem durch die Literatur, auch die Theaterliteratur des Landes.

Leñeros jüngstes Stück, *La noche de Hernán Cortés* (1991) zeigt den Eroberer Mexikos als Bittsteller vor dem König von Spanien und zeigt, wie die Ausbeutung der Neuen Welt durch eine engstirnige spanische Bürokratie vorbereitet wird.

Das mexikanische Theater ist geprägt von der Geschichte des Landes. Die Bühnenaufsteller mißtrauen der Gegenwart und suchen Antworten und Erklärungen für die persönlichen wie für die nationalen Konflikte in der Vergangenheit.²⁰ Die Fragen, die sie an das Leben stellen, sind immer noch die gleichen, die ihre Väter und Großväter auf dem Theater zu formulieren suchten und denen Rodolfo Usigli mit *El gesticulador* die erste dramatische Form gegeben hat.

Literatur

Adler, Heidrun (1992):

"Cérémonies de l'aube de Carlos Fuentes ou les rêves mutiles", *Théâtre/Public* 106/107, Gennevilliers.

Argudín, Yara (1986):

Historia del teatro en México, México D. F.

Bissett, Judith I. (1986):

"Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's *Martírio de Morelos*", *Gestos* 2, Irvine, 87 - 96.

Brann, Sylvia J. (1973):

"El fracaso de la voluntad en las comedias de Luisa Josefina Hernández", *LATR* 7/1, 25 - 31.

Brower, Gary (1971):

"Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*", *LATR* 5/1, 59 - 68.

Bruce-Novoa, Pedro (1974):

"Abolición: Mexican Experimental Theatre", *LATR* 8/1, 5 - 9.

20 Schmidhuber 1987: 127 - 133; "Nueva dramaturgia mexicana", *LATR* 18/1, 1984: 13 - 16; Rabell 1986; Burgess 1985: 93 - 99.

Burgess, Ronald (1987):

"Sabina Berman's Art of Creative Failure: *Bill*", *Gestos* 3, Irvine, 103 - 113.

Burgess, Ronald D. (1985):

"El nuevo teatro mexicano y la generación perdida", *LATR* 18/2, 93 - 99.

Cucuel, Madeleine (1987):

"Les recherches théâtrales au Mexique (1924 - 1947)", *Les Cahiers du CRIAR* 7, Rouen, 7 - 48.

Dauster, Frank (1975 a):

Carlos Solórzano: libertad sin límites, in: *Ensayos sobre el teatro hispanoamericano*, México D. F., 127 - 142.

Dauster, Frank (1975 b):

"El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión", *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México D. F., 66 - 77.

Dauster, Frank (1975 c):

"El teatro de Emilio Carballido", *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México D. F., 143 - 188.

Dauster, Frank (1985):

"La generación del 1924: el dilema del realismo", *LATR* 18/2, 13 - 22.

Elías, Eduardo F. (1986):

"Carlos Fuentes and Movie Stars (Intertextuality in a Mexican Drama)", *LATR* 19/2, 67 - 77.

Eyring Bixler, Jacqueline (1985):

"A Theatre of Contradicción: The Recent Works of Emilio Carballido", *FILATR* 18/2, 57 - 65.

Eyring Bixler, Jacqueline (1986):

"Historical (Dis-)Authority in Leñero's *Martirio de Morelos*", *Gestos* 2, Irvine, 87 - 96.

Frischmann, Donald (1985):

"El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas", *LATR* 18/2, 29 - 37.

Holzapfel, Tamara (1978):

"Leñero: El teatro como institución moral", *Texto crítico* 10, Universität Veracruz, Xalapa, 23 - 31.

Kronik, John W. (1977):

"Usigli's *El gesticulador* and the Fiction of Truth", *LATR* 11/1, 5 - 16.

Labinger, Andrea G. (1981):

"Age, Alienation and the Artist in Usigli's *Los viejos*", *LATR* 14/2, 41 - 47.

Layera, Ramón (1985):

"Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las 'comedias impolíticas' y las Coronas de Rodolfo Usigli", *LATR* 18/2, 49 - 55.

Mendoza López, M. (1985):

Primeros renovadores del teatro en México (1928 - 1941), Mexico D. F.

Montes Huidobro, Matías (1982):

"Zambullida en el *Orinoco* de Carballido", *LATR* 15/2, 13 - 25.

Mora, Gabriela (1975):

"*Los perros* y *La dama boba* de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista", *LATR* 8/2, 5 - 14.

Nigro, Kirsten (1980):

"La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández", *LATR* 13/2, 77 - 86.

"Nueva dramaturgia mexicana" (1984), *LATR* 18/1, 13 - 16.

Ostergaard, Ane-Grete (1982):

"El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro", *LATR* 16/1, 53 - 65.

Peñuela Cañizal, Eduardo (1979):

"Myth and Language in a Play by Carlos Fuentes", *LATR* 13/1, 15 - 27.

Rabell, M. (1986):

Decenio de teatros (1975 - 1985), México D. F.

Radcliff-Umstead, Douglas (1971):

"Solórzano's Tormented Puppets", *LATR* 4/2, 5 - 11.

Ravera, Maryse (1987):

"L'endroit ou l'on pagaie très fort: *Orinoco* d'Emilio Carballido", *Les Cahiers du CRIAR* 7, Rouen, 107 - 126.

Rodríguez, Roberto R. (1977):

"La función de la imaginación en las Coronas de Rodolfo Usigli", *LATR* 10/2, 37.

Sayer-Peden, Margaret (1967):

"Emilio Carballido curriculum operum", *LATR* 1/1, 38 - 49.

Schmidhuber, Guillermo (1987):

"Los viejos y la dramaturgia mexicana", *Les Cahiers du CRIAR* 7, Rouen, 127 - 133.

Shaw, Donald L. (1978):

"La técnica dramática en *El gesticulador*, *Texto crítico* 10, Universität Veracruz, Xalapa.

Taylor, Diana (1987):

"Mad World, Mad Hope: Carballiso's *El día que soltaron los leones*", *LATR* 20/2, 67 - 74.

Woodyard, George (1984):

El Teatro Mexicano del siglo XX: desarrollo y periodización, Vortrag an der San Diego State University.